
Helmut Rösing (Hamburg)

Populäre Musik und kulturelle Identität.

Acht Thesen

Der Topos von Musik als Sprache der Welt ist so alt wie umstritten. Schon Theodor W. Adorno argwöhnte, der Hinweis auf die Universalität von Musik habe "immer etwas Fadenscheiniges" (1988, S. 168). In der Tat stagniert die musikalische Universalienforschung seit längerem (s. dazu Födermayr 1998). Das ist um so bemerkenswerter, als doch unser Erdball zur Zeit von einer technologisch initiierten Globalisierungswelle nachgerade überrollt wird, die – nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen – die populäre Musik fest im Griff hat. Dabei stellt sich zwangsläufig die Frage, ob internationale Popmusik nun grenzüberschreitend, kosmopolitisch und universell oder einfach nur heimatlos und traditionsarm ist. Mit anderen Worten: Sind nationale, regionale, lokale musikalische Traditionen ein Auslaufmodell, kaum mehr als ein selbstgenügsames Refugium, oder handelt es sich hier – angesichts fremdbestimmter Globalisierungszwänge – um eine unumgängliche und notwendige Rückbesinnung auf jeweils eigene heimatliche Traditionen? Noch zumindest ist die Vielfalt aktueller populärer Musikformen allein schon in den europäischen Ländern – vom französischen Chanson und spanischen Flamenco bis hin zum deutschen Lied und der alpenländischen Volksmusik – bemerkenswert groß. Wie lange das angesichts des aktuellen, regionale Musiktraditionen einebnenden Globalisierungsdrucks allerdings so bleiben wird, das scheint für viele nur noch eine Frage der Zeit zu sein. Um derartigen Spekulationen Einhalt zu gebieten, hat Kurt Blaukopf in der jüngsten und zugleich endgültig letzten Ausgabe seiner Musiksoziologie (1996, S. 293f) mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die heutzutage so modischen Bewahrungsstrategien im Hinblick auf kulturelle Identität und regionale, musikalische Artenpflege jeder dynamischen Auffassung des kulturellen Geschehens widersprechen, mithin ein fragwürdiges Ele-

ment der Stagnation in den Prozess des ständigen kulturellen Wandels bringen würden.

Sehr verschiedene, auf überregionalen wie regionalen Traditionen beruhende Musikformen zählen ohne Zweifel zum Grundbestand von kulturellen Identitäten oder vorsichtiger gesagt: Sie werden – gern mit rückwärtsgewandtem Blick – zum entscheidenden Merkmal von gegenwärtiger kultureller Identität in einer Region oder Nation erhoben. Die geschichtliche Erfahrung allein in Europa zeigt, wie verhängnisvoll die Konstruktion ganz bestimmter, an Heimat und Nation gebundener kultureller Identitäten sein kann, wenn diese dann womöglich auch noch als supranationale Leitkulturen fungieren sollen. Die vielen Konflikte und Kriege, die seit den multikulturellen Tagen im mittelalterlichen Toledo die europäischen Länder überzogen haben sind eng auch mit Problemen und Intoleranzen kultureller Identität verbunden (vgl. Viehoff u. Segers 1999, S. 32ff). Mittlerweile aber macht der gängige Slogan vom Europa der Regionen deutlich, dass es im Zeichen der angestrebten Einigung gerade auch der kulturellen und musikalischen Differenzenerfahrungen bedarf, um den Verdacht einer wie auch immer gearteten Kolonisierung gar nicht erst aufkommen zu lassen und die von lokalen wie regionalen Traditionen geprägten Alltagskontexte der verschiedensten Bevölkerungsgruppen ernst zu nehmen. Und was für Europa gilt, trifft auch weltweit zu. Denn für musikkulturellen Transfer ebenso wie für musikkulturelle Intoleranz gibt es überall Beispiele, was nicht zuletzt die Erforschung der afro-amerikanischen Musik immer wieder verdeutlicht.

Wenn nun heute, in Zeiten zunehmender ökonomischer, technologischer, politischer und gesellschaftlicher Globalisierung, der Rekurs auf kulturelle Identitäten bis hin zur regionalen musikalischen Landschaftspflege beschworen wird, so bedarf das der kritischen Reflektion. Das soll im Folgenden geschehen, und zwar in Thesenform, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und ohne die Option auf endgültige Antworten.

These 1

Musik ist – neben Sprache, Literatur, Kunst – ein wichtiges Medium zur Schaffung von kultureller Identität.

Schon immer hat Musik für die kulturelle Evolution der Menschheit wichtige gesellschaftskonstituierende und -begleitende Funktionen gehabt. Mit Musik können Menschen ihre Erfahrungen, Erlebnisse, sozialen Beziehungen ausdrücken und anderen mitteilen. Wo immer Musik erklingt, ist sie Bestandteil einer kommunikativen Handlung und Ausdruck von Kultur. In seiner *Anthropology of Music* hat Alan P. Merriam Musik als ein Ergebnis menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen beschrieben, die von "Werten, Haltungen und Glaubensvorstellungen geformt sind und eine bestimmte Kultur bilden" (1964, S. 6). Diese Sichtweise war der Auslöser für ein neues, umfassendes Musikverständnis. Musik wird nicht mehr – wie zu Zeiten der Autonomieästhetik Hanslickscher Prägung – als künstlerische Domäne des Besonderen und Außer-Gesellschaftlichen betrachtet und analysiert. Gemäß dem kulturwissenschaftlichen Ansatz ist Musik weit mehr als allein das Produkt mit seiner musikimmanenten Struktur. Zu ihr gehören die jeweiligen Entstehungsbedingungen, die Vermittlung in den verschiedenen Distributionskreisläufen und die Aneignung bzw. symbolische Transformation durch die Hörer. Aus aktueller kulturwissenschaftlicher Sicht existiert somit keine Kluft zwischen musikalischen Produkt, Musikleben und Gesellschaft. Musik als "Feld sozialer Praxis" (Frith 1998) und symbolischer Code z.B. für Geschlechterzuordnungen, Klassenzugehörigkeiten, Ethnizität und Heimat (s. dazu den aufschlussreichen Sammelband von Stokes 1994) lässt sich sinnvoll nur nach übergeordneten, kulturell-integralen Aspekten beschreiben. Kriterien wie z.B. Andersartigkeit, Differenz und Kongruenz gleichzeitig bestehender Musikszenen, Präsentation und Praxis, Funktionalität, Medialität und Ökonomie, Diskursivität, Textualität und Korporalität (bis hin zur Inszenierung nationaler Tanzphysiognomien, vgl. Baxmann 2000) sind vor allem auch dann unumgängliche Perspektive-Raster, wenn es um die Auseinandersetzung mit populärer Musik und ihre mögliche lokale Verortung geht.

Individuelle Werdegänge und musikalische Sozialisation, Identitätssuche, Identitätsfindung durch musikbegleitete Distinktions-

prozesse, die Ausprägung musikalischer Vorlieben und Abneigungen, schließlich die Realisation von Lebensstilen auf der Basis solcher Vorlieben führt zu Erfahrungsinventaren und Musikkonzepten als Ausdruck von kultureller Identität für den Einzelnen, für bestimmte gesellschaftliche Gruppen, soziale Milieus, ländliche bzw. städtische Regionen und schließlich sogar für ganze Ethnien oder Nationen (dazu ausführlich Riggenbach 2000, S. 48ff und S. 149ff). Je größer nun aber die Gruppe derer ist, denen – von wem auch immer – kulturelle Identität zugesprochen bzw. zugebilligt wird, um so geringer ist in der Regel der tatsächliche Fundus an kulturellen Gemeinsamkeiten innerhalb dieser Gruppe. Häufig handelt es sich dabei nur noch um wenig differenzierende Fremdsterereotype mit der Folge, dass sich viele der einer Gruppe zugeordneten Personen in eine Gruppenhaftung für bestimmte Musikstile und -formen genommen fühlen, die gar nicht die ihren sind. Das betrifft heutzutage vor allem die urbanen Milieus, in denen Heimatlosigkeit für viele der Bewohner überhaupt erst noch zur neuen Heimat werden muss – sofern nicht gerade der Traum an die verlorene Heimat diese Neuorientierung durch eine besonders intensive Pflege der autochthonen kulturellen und musikalischen Traditionen in der Fremde verhindert.

These 2

Kulturelle Identitätszuschreibungen beziehen ihre Legitimation grundsätzlich aus der Vergangenheit.
Sie sind besonders gefragt in Zeiten des Umbruchs und des schnellen gesellschaftlichen Wandels.

Mit seiner Einleitung zu dem Sammelband *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference* hat 1969 der Ethnologe Frederik Barth einen Wendepunkt in der Ethnizitätsforschung bewirkt. Er hat den Anstoß für eine Neudefinition des Begriffs der ethnischen Gruppe gegeben. Die übliche Beschreibung nach

1. biologischen Kriterien,
2. beständigen kulturellen Werten und
3. darauf abgestimmten typischen Verhaltens- bzw. Kommunikationsformen sowie
4. nach Aspekten der Selbst- und Fremdentifikation

hält er für wenig hilfreich, um das Phänomen ethnischer Gruppierung und kultureller Identitätsbildung nach ihrem funktionalen Stellenwert in der menschlichen Gesellschaft zu erfassen.

Zentrales Movens ist der Wunsch nach Distinktion durch Grenzbeziehungen. Einzelne Personen oder lokale Gruppierungen verstehen sich als Mitglieder einer ethnischen Gruppe (also als Österreicher, Deutsche, Schweizer usw.), um sich damit von den Anderen abzugrenzen. Die Abgrenzungsstrategien beschreibt Barth als einen niemals endenden dynamischen Prozess, bei dem biologische Faktoren keineswegs die früher so häufig unterstellte dominante Rolle spielen. Entscheidend seien vielmehr demographische und ökologische Gegebenheiten, die zur Herausbildung von effektiven, das Überleben ermöglichenden sozialen Systemen führten. Der Kanon an Kriterien für ethnische und kulturelle Identität ist somit ein Machtinstrument zur Schaffung und zum Erhalt von Lebensräumen. Das betrifft sowohl die Strukturierung nach innen wie nach außen. Nicht alle Mitglieder einer ethnischen Gruppe erfüllen die Kriterien des Kanons an Gemeinsamkeiten auf die gleiche Weise. Darüber hinaus führt Kanonbildung zu sozialen Schichtungen und Differenzierungen, vor allem aber auch zu einem klar umrissenen Machtgefälle innerhalb der Gruppe.

Ein wichtiges Element im Kanon der Gemeinsamkeiten ist die kulturelle Identität, verstanden als ein System von Werten und Normen ritueller und symbolischer Art. Kulturelle Identität verheißt Kontinuität von der Vergangenheit bis in die Gegenwart; sie erfüllt den Wunsch nach Invarianz, nach einem Gefühl heimatlicher Geborgenheit im Prozess des ständigen Wandels sozialer Strukturen. Darüber hinaus schafft sie überhaupt erst die Legitimation für die Etablierung von ethnischen Gruppen oder Nationen. Der amerikanische Soziologe und Kulturwissenschaftler Eric Hobsbawm hat wiederholt (zuletzt in dem 1994 erschienenen Sammelband *The Invention of Tradition*) darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der Festlegung derartiger Traditionen immer um Konstrukte handelt. Entweder werden bestimmte kulturelle Aspekte der Vergangenheit auf Kosten anderer hervorgehoben, oder es werden sogar Traditionen erfunden, um als Symbol für eine bestimmte Ethnizität bzw. Nationalität zu fungieren. Dabei besteht ein nach-

haltiger Trend zu wiederentdeckten oder erfundenen Traditionen besonders in Zeiten des Umbruchs. Jede verstärkte Diskussion um den Kanon von kultureller Identität innerhalb einer ethnischen oder nationalen Gruppe und das Bemühen um die Konstruktion bzw. Rekonstruktion von Traditionen ist für Hobsbawm ein Indikator für besondere gesellschaftliche Probleme. Die Tatsache, dass angesichts einer extremen musikalischen Globalisierungswelle allerorten verstärkt über regionale Musiklandschaften gesprochen wird, passt durchaus in dieses Interpretationsmuster. In seinem lesenswerten Buch über *Popular Music and Local Identity* (1996) prangert Tony Mitchell den Rekurs auf lokale bzw. regionale Musiktraditionen allerdings als romantisch und nostalgisch an. Hier werde auf unangemessene Weise regionale Musik als repräsentativ für authentische Traditionen, globale Musik dagegen als eine unauthentische, heimatlose Kultur aufgefasst. Musik aber lebe grundsätzlich von Wechselbeziehungen und dem Austausch zwischen lokalen und globalen Elementen.

These 3

Der Kanon für kulturelle Identität einer ethnischen Gruppe oder Nation ist das Ergebnis eines interessengeleiteten Auswahlprozesses aus dem reichhaltigen Angebot regionaler Kulturlandschaften.

Wiederbelebte oder neu erfundene kulturelle Traditionen erbringen die Legitimation für individuelle, institutionelle, wirtschaftliche oder staatliche Beeinflussung der kulturellen Gegenwart. Eine Lenkung erfolgt somit nicht nur in totalitären, sondern auch in demokratischen Staaten. Hier sind die Lenkungsmechanismen allerdings viel subtiler und weniger eindeutig. Offizielle Erziehung und Ausbildung, kulturpolitische Maßnahmen und Subventionen, schließlich die Präsenz der Elite in den öffentlichen Medien spielen eine große Rolle bei der Durchsetzung von wie auch immer gearteten Interessen im "Kampf um kulturelle Vorherrschaft oder Legitimation" (Smudits 1995, S. 386). Dazu vier Beispiele:

1.

Mitte der 1970er Jahre wurde in Guatemala die Marimba zum nationalen Musikinstrument und Marimbamusik zur nationalen Musik

erklärt. Das ist schon deshalb bemerkenswert, weil die Marimba in der Forschung als genuin zentralafrikanisches Musikinstrument angesehen wird. In Guatemala jedoch hält man die afrikanischen Instrumente nur für Vorformen. Die 'echte' Marimba sei von der indigenen Bevölkerung in vorkolonialer Zeit entwickelt worden. Belege dafür findet man ausnahmslos in Mythen, ohne die Beweiskraft des Faktischen. Für die Konstruktion von nationaler Identität ist das nicht von Nachteil. Die Gruppe der Mestizen als Nachkommen der Kolonisatoren hält nicht nur alle Machtpositionen im Land besetzt; sie hat sich im Verlauf der Geschichte auch die Marimba als ehemals kulturelles Symbol der von ihnen unterdrückten Ureinwohner, den Mayas, angeeignet. Die Mestizen nutzen die Marimba jetzt als ihr klingendes Symbol für kulturelle und staatliche Einheit – mit der Folge, dass sich die Mayas davon distanzieren. Für sie bedeutet Marimbamusik heutzutage einen konservativen, kulturell erstarrten Gegenpol zu ihrer lebendigen und durchaus medial beeinflussten eigenen Musikkultur. Mit anderen Worten: Die von den Mestizen zum Nationalsymbol hochstilisierte Marimba und ihre Musik werden von den Mayas als Zeichen der Unterdrückung, als Zeichen der Vereinnahmung ihrer kulturellen Tradition seitens der Mestizen interpretiert und abgelehnt (Mahler 1999).

2.

Auf Sri Lanka werden Musik und Tanz bewusst und sehr gezielt zur Schaffung von kultureller und nationaler Identität eingesetzt. Vor allem die Rückbesinnung auf Ritualmusik wie etwa das singhalesische Kolam ist hier von Bedeutung. Doch einmal abgesehen von großen regionalen Unterschieden zwischen den kulturellen Praktiken im Hochland und im Tiefland, werden zur staatstragenden Identifikation seit der Unabhängigkeit im Jahr 1947 ausschließlich Kulturinhalte der buddhistisch-singhalesischen Bevölkerungsmehrheit herangezogen. Die Tanz- und Musiktradition der hinduistischen Tamilen dagegen bleibt ausgegrenzt. Diese Intoleranz erzeugt Gegendruck und tätliche Auseinandersetzungen (vgl. Rapp 1987). Ähnlich stellt sich die Situation im Umgang mit kulturellen Traditionen auch in Indonesien dar. Seit 1949 hat Sukarno bei der Konstruktion einer panindonesischen Identität die javanisch-balinesische Gamelanmusik in den Mittelpunkt seiner Kulturpolitik gestellt. Indonesisches Gamelan konnte

dadurch immerhin zum Fremdstereotyp für eine angeblich typische indonesische Musikkultur avancieren, obwohl sie nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt aus dem musikkulturellen Angebot des Vielinsel- und Vielvölkerstaates darstellt (vgl. Sutton 1991).

3.

Durchaus anders verhält es sich mit dem Tango Argentino. Er entstand gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den sozial schwachen Migrantenvierteln von Buenos Aires. Als Tanz aus der Halbwelt der 'guapos' und Prostituierten wurde er von der Regierung abgelehnt und bekämpft. Gerade das jedoch führte zu einer Solidarisierung in den Unterschichten. Den Durchbruch zum nationalen Symbol aber schaffte der Tango erst auf dem Umweg über Europa. In Paris wurde er im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts begeistert als Beispiel einer unverfälschten argentinischen Volkskultur aufgenommen. Die Tangowelle, die daraufhin ganz Europa erfasste und in Finnland sogar zu einer bis heute bestehenden nationalen Tangoadaptation führte, rollte wieder zurück nach Argentinien. Angesichts der extrem positiven Tangorezeption in Europa war nun sogar die argentinische Oberschicht bereit, den Tango als heimatisch-nationales Kultursymbol zu akzeptieren und zu pflegen (dazu Savigliano 1995).

4.

Flamenco gilt in Zeiten des Massentourismus als die spanische Musik schlechthin. Bereits im 19. Jahrhundert fertigte man Sammlungen der Texte an und im 20. Jahrhundert erfolgte die fachwissenschaftliche Aufarbeitung der Geschichte (z.B. Blas-Vega u. Rios-Ruiz 1988; Gonzalez-Climent 1989) bis zurück zu den Zeiten der Maurenherrschaft. Doch ähnlich wie sich der Diskurs um Volksmusik und Volkslied in Deutschland seit Herder immer nur auf ihre "zweite Daseinsform" (Wiora 1961, Kap. IV) bezog, ging und geht es bei den Vor- und Frühformen des Flamenco mehr um das ideologische Konstrukt einer erfundenen Tradition als um die Rekonstruktion von musikalischer Realität. Flamenco erweist sich, bei genauerer Betrachtung, als eine 'Erfindung' des 19. Jahrhunderts. Aus der Musikkultur der Gitanos und aus andalusischer Volksmusik entstand Flamenco in der uns vertrauten Art als eine nicht nur sozialkritische, sondern vor allem unterhaltsame Musikform mit Gesang (Laute), Tanz (Baile) und Gitarrenspiel

(Toque) in den 'Cafés Cantates'. Die Zeit des spanischen Bürgerkriegs überdauerte der Flamenco in den städtischen Vierteln der Gitanos. In den 1950er Jahren dann setzte eine Flamenco-Renaissance und -Popularisierung ein. Die Integration in Rock, Pop und Jazz erfolgte ab den 1960er Jahren, eine musikalische Neubewertung – bekannt als Nuevo Flamenco – begann in den 1970er Jahren. Das nach außen vermittelte und touristisch vermarktete Stereotyp des spanischen Flamencos der Cafés Cantates bezieht sich folglich nur auf ein kleines Segment dieser Musik – und zwar unter Vernachlässigung aller neueren, höchst kreativen Veränderungen dieses Musikstils.

Diese Beispielserie ließe sich fortsetzen. Obwohl die Beweggründe und Mechanismen der Konstruktion bzw. Rekonstruktion musikkultureller Traditionen und ihrer Pflege durchaus unterschiedlich sind, gibt es aber doch zumindest zwei Aspekte der Gemeinsamkeit: die machtgeleitete Auswahl aus dem jeweils vorhandenen kulturellen Angebot und die Festschreibung in Stereotypen.

These 4

Der Verankerung von Individuen in einer Gruppe liegt ein starkes psychisches Bedürfnis zugrunde. Gruppenbildung erfolgt maßgeblich über die Stiftung von kultureller Identität und durch Distinktion gegenüber anderen Gruppen.

Diese Aussage ergänzt den bereits in These 2 angesprochenen Wunsch nach Identitätsbildung um einen wichtigen psychologischen Aspekt. Abgrenzung von den Anderen und dem Fremden gehört zu jeder Art von Gruppenbildung. Abgrenzung schafft ein Wir-Gefühl, das gleichermaßen Geborgenheit nach innen wie Stärke nach außen verspricht. Oft schon reicht zur Gruppenbildung ein einziger gemeinsamer Nenner wie z.B. gleicher Beruf, gleiches Alter, gleiche politische Anschauung. Weit aus komplexere Identifikationsangebote aber werden durch Kunst, Musik, Kultur zur Verfügung gestellt. Ihnen kommt eine wichtige entwicklungs- und sozialpsychologische Funktion zu: Denn persönliche Identität und privates Selbst sind ohne soziale Identität und soziales Selbst undenkbar. Zwischen beiden Identitätsformen bestehen ständige und direkte Wechselbeziehungen. Vor allem im

Jugendalter mit seiner gesteigerten Selbstwahrnehmung reagiert – wie Rolf Oerter und Leo Montada (1982, S. 264ff) im Überblick dargelegt haben – das Individuum besonders sensibel auf gesellschaftliche Konventionen und kulturelle Gruppennormen. Dabei wird gerade auch im Freiraum musikalischer Szenen mit ihren vielen Angeboten zum Probehören ein eigenes Selbstkonzept entwickelt, und zwar durch Übereinstimmungs- wie durch Differenzerfahrungen gegenüber anderen Individuen und Gruppen. Das Medium Musik eignet sich insbesondere dazu, Übereinstimmungserfahrungen zu stimulieren. Bei Live-Veranstaltungen z.B. steht üblicher Weise das Gemeinschaftserlebnis weit mehr im Mittelpunkt der Wahrnehmung als der Wunsch nach Distinktion.

Nachweislich besteht ein enger Zusammenhang zwischen der Identitätsgewinnung und der Identifikation mit Vorbildpersonen und Gleichgesinnten. Im Jugendalter sind Peergroups eine wichtige Instanz auf dem Weg zur Identifikationsfindung. Die hier im komplexen Wechselspiel zwischen dem Ich und den Anderen bewusst gemachten und zur Schau gestellten musikalischen Vorlieben und Abneigungen werden in langfristig wirksame ästhetisch-kulturelle Schemata integriert, die nicht allein Sicherheit und Geborgenheit, sondern auch Orientierungshilfe gegenüber dem vielfältigen Ansturm des Neuen, Fremden, Anderen garantieren. In diesem Sinn vermittelt jeder wie auch immer gearbetete Kanon an kultureller Identität Klarheit, lässt die im dynamischen Wandel sich befindende sozioökonomische und kulturelle Umwelt als geordnet, geregelt, konstant erscheinen. Die Rückbesinnung auf volkstümlich-populäre Musik – etwa Dialektmusik – gilt hier, wie Gudrun Amm (1998/2002) am Beispiel der Pfalz beschrieben hat, als probates Mittel, um heimatliche Identifikationsprozesse zu verstärken und kulturelle Konstanz zu suggerieren. Sprache hat in solcherart kalkulierten Ehrlichkeits- und Nähe-Inszenierungen eine andere Funktion zu übernehmen als Musik. Während Sprache bzw. regional verorteter Dialekt als primär kognitives akustisches Kommunikationssystem den Ansturm neuer unbekannter Objekte, Situationen, Handlungen verstandesmäßig zu bewältigen hilft, ermöglicht Musik als primär emotionales akustisches Kommunikationsmedium deren affektiv-psychische Verarbeitung (dazu Knepler 1982, S. 36f). Nicht zuletzt aus diesem Grund hat jede Nationalhymne als akustische Flagge einer ethnischen Gruppe

bzw. Nation eine äußerst starke identitätsstiftende Kraft. Um diese Kraft legitimer Weise entfalten zu können, muss sie allerdings auf kultureller Tradition beruhen – sei diese nun erfunden, wiedergefunden oder ein tatsächlich invariantes musikalisches Versatzstück im Wechsel der Zeiten. Sogar in der Negation wie bei *Star Spangled Banner* von Jimi Hendrix funktioniert dann der Mechanismus der Identifikation.

These 5

Kulturelle Globalisierung schafft Gegendruck und führt zur betonten Rückbesinnung auf lokale, regionale und nationale Traditionen.

Schon Frederik Barth (1969) hat darauf aufmerksam gemacht, dass in Zeiten der drastischen Reduktion von kulturellen Differenzen verschiedener ethnischer Gruppen, etwa durch verstärkte Migration oder – jetzt höchst aktuell – durch ökonomische und mediale Globalisierung, die funktional-organisatorische Bedeutung von ethnischen und kulturellen Identitäten eher zu- als abnimmt. Positiv gewendet lässt sich Globalisierung als Option für Pluralität, Offenheit, Demokratisierung von Kulturgütern beschreiben. So trat Madonna zwar im November 2000 vor nicht mehr als 3500 handverlesenen Gästen zum Konzert in der Londoner Brixton Academy auf, aber 9 Millionen Madonna-Fans konnten diesen Auftritt weltweit "live(!) im Internet" (so der Bericht im HAMBURGER ABENDBLATT vom 30.11.2000, S. 32) miterleben. Auch Prince nutzte auf diese Weise das Internet und versuchte sich damit zugleich aus den Fesseln seiner Produktionsfirma zu lösen. Gemäß dem McLuhan-Schlagwort des "Global Village" (McLuhan u. Powers 1995) kann via world wide web transkulturelle Kommunikation ohne Beschränkung stattfinden und zu neuen kollektiven Identitäten führen. Es kann allerdings auch etwas ganz anderes geschehen, und hier nun entzündet sich die Kritik. Die drei Streifen auf Turnschuhen als eines von vielen Symbolen globaler Massenkultur öffnen einem einzigen Produkt die ganze Welt als Absatzmarkt. Der weltweite Vertrieb von standardisierter Popmusik verschafft sogar doppelten Nutzen. Derartige Musik mit ihren heimatlosen Klängen lässt sich, bei relativ geringem Produktionsaufwand, dank der neuen Medien gut vermarkten und zugleich

auch noch effektiv zum Bewerben anderer Produkte einsetzen. Im Idealfall, wie MTV zeigt, weltweit. Musik und Videoclip fungieren als marktstrategisches Suchraster und globaler Werbe-code auf dem Weg der Erlebnisgesellschaft zum Vergnügen durch Konsum (Schmidt 1999, S. 129). Im grenzenlosen Verschiebesystem von Waren aller Art steht Musik jeder Herkunft und Tradition als Rohstoff für die Produktion neuer Musik zur Verfügung. Bei der Simulation einer vereinten Metawelt aber gehen die regionalen Bedeutungs- und Sinnbezüge verloren. Die "offenen Patchwork-Identitäten eines postmodernen Zeitalters" – so die Formulierung von Reinhold Viehoff und Rien T. Segers in dem lesenswerten Sammelband über *Kultur Identität Europa* (1999, S. 15) – treiben dem kulturell Anderen das Besondere und Fremdartige aus: Im transkulturellen Austausch wird das Fremde tendenziell abgeschafft. Es bleibt bestenfalls als exotischer Tupfer im kulturindustriellen Stilmix erhalten (Steinert 1997, S. 160ff).

Inwieweit diese extrem negative Sichtweise der musikalischen Globalisierung tatsächlich, als verlängerter Arm des Adornoschen Kulturindustrie-Pessimismus, gerechtfertigt ist, bleibe dahingestellt. Der gegenwärtig verstärkt betriebene Identitätsdiskurs jedenfalls muss als Reaktion und Gegenkonzept auf eine um sich greifende globale Diffusion und Auflösung von kulturellen Partikularitäten (Viehoff u. Seegers 1999, S. 18) verstanden werden. Die mentale und emotionale Bedeutung der nahen Lebenswelt ('Heimat') scheint bedroht zu sein, und zwar durch die Verdrängung bzw. Kolonialisierung vertrauter regionaler kultureller Lebensbereiche durch übergeordnet-transnationale kulturelle Standards. Das führt vor allem dann zu Konflikten, wenn lokale, regionale, nationale Kulturen nicht offen, flexibel und integrativ sind, sondern abwehrend, starr, geschlossen und streitbar. Für die Zeitkunst Musik allerdings ist ständiger Wechsel substantiell; als nicht-diskursives Medium ist sie weit weniger fixiert als Sprache und nicht derart dinglich verfestigt wie die Produkte der bildenden Kunst. Musik per se beinhaltet somit Offenheit und Flexibilität. Ihre Indienstnahme als kulturelles Symbol erfolgt meist erst posthum, mit teilweise nachgerade skurrilem Eifer z.B. im Fall von Chopin als 'polnischem' oder Liszt als 'ungarischem' Komponisten – obwohl es doch gerade ihre Fähigkeit zur Integration verschiedener lokaler

Musiktraditionen war, die ihnen ihren transnationalen künstlerischen Rang gesichert hat.

These 6

Musik ist seit alters her global gewesen und transkultureller Musikaustausch keineswegs erst ein Merkmal der neuen Medientechnologien.

Die weltweite Wanderung von Melodien, Melodietypen, Rhythmen, Zusammenklängen, Musikinstrumenten gehörte immer schon zu den Selbstverständlichkeiten musikalischer Praxis. Das gilt für die Antike (dazu Sachs 1967) ebenso wie für das christliche Abendland. Als z.B. Papst Gregor I. gegen Ende des 6. Jahrhunderts eine Vereinheitlichung der regional unterschiedlichen Liturgien unter der Führung Roms durchsetzte, wurde aus einer Mischung von römischen, spanischen, gallikanischen, keltischen, byzantinischen, syrischen und koptischen, also lokalen und regionalen Traditionen der sogenannte gregorianische Choral als Fundament für eine globale katholische und später sogar protestantische Kirchenmusik.

Auch 'klassische Musik' verdankt ihre erst europaweite, dann globale Bedeutung der Integration von regionalen Musikrichtungen und -stilen in ein übergeordnetes, formal wie strukturell standardisiertes Musikkonzept. Die Stadt Wien z.B. verfügte als Residenz der Habsburger Monarchie um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert über einige Besonderheiten, die für die damalige musikalische Hochkultur von großer Bedeutung waren. Wien war Hauptstadt eines Vielvölkerstaates, ein Ort, an dem ganz unterschiedliche Nationalitäten miteinander und nebeneinander lebten. Sie war folglich auch ein Ort der unterschiedlichsten regionalen und nationalen Musikstile, die sozusagen vor der Haustüre erklangen. Dies spielte für den späten Haydn, für Mozart, Beethoven und Schubert eine fundamentale Rolle. Zudem waren im damaligen Wien musikkulturelle Gegebenheiten vereinigt, die aus verschiedenen Epochen stammten und zur kreativen Synthese drängten: Bürgerliche Musikverlage und Musikakademien, in denen Subskriptionskonzerte angeboten wurden, aristokratisch-bürgerliche Privathäuser, in denen Kammermusik gespielt wurde,

darüber hinaus die Katholische Kirche mit ihrer eigenen Musiktradition und schließlich die Oper bei Hof und das Musiktheater der Vorstadt.

Als Hochkultur hat klassische Musik mit ihren vielen, vor allem nationalen Varianten im 19. Jahrhundert die ganze westliche Welt erobert. Mehr noch, sie hat dazu geführt, dass andere Musikformen und Musiktraditionen von denen, die an den Schalthebeln der kulturellen Macht saßen, ungestraft als minderwertig abgetan und ausgegrenzt werden konnten. Nur so sind Äußerungen wie die von Eduard Hanslick (1854, S. 44) über das "unfaßbare Geheul der Südseebewohner" oder die von Hector Berlioz (1912, S. 303) über chinesische Instrumentalmusik als "quiekende, schwächliche Katzenmusik" zu verstehen. Der Trend zur Einebnung verschiedener regionaler Musiklandschaften und kultureller Traditionen durch Integration und zugleich Standardisierung trägt hier durchaus Züge einer globalen Kolonialisierung.

Durchaus vergleichbar kann die Entstehung des Jazz als eine der wichtigsten globalen Musikformen des 20. Jahrhunderts gesehen werden: als ein interkultureller Aneignungs- und Verschmelzungsprozess von sehr unterschiedlichen musikalischen Traditionen und Idiomen. In dem gegen Anfang des 18. Jahrhunderts gegründeten New Orleans siedelten sich nach Franzosen und Spaniern Afrikaner, Lateinamerikaner und schließlich protestantisch-puritanische Bevölkerungsgruppen aus dem Norden Amerikas an (vgl. Jost 1989, S. 20ff). Die von den verschiedenen Ethnien aus ihrer eigenen Kultur mitgebrachten heimatlichen Musiktraditionen verdichteten sich in einem komplizierten und komplexen Akkulturationsprozess zu dem, was heute unter dem Oberbegriff der afro-amerikanischen, improvisierten Musik zusammengefasst wird: Blues und Jazz, swingende Tanz- und Unterhaltungsmusik, Rhythm and Blues, Rock'n'Roll, Rock, Rockjazz und Pop. Das alles lässt sich der Geschichte des Jazz ebenso entnehmen wie der Geschichte der Rock- und Popmusik, wobei insbesondere die multikulturellen urbanen Milieus der Weltstädte als Keimzelle für jede Art der musikalischen Globalisierung, genauer: der Schaffung neuer musikalischer Heimaten von zuvor heimatlos Gewordenen gelten können (für Hamburg: s. Schedtler 2000, S. 11ff). Der offene und adaptive Umgang mit den verschiedensten musikalischen Tradi-

tionen entspricht keineswegs nur ökonomischer Globalisierungsrealität durch weltweite mediale Vernetzung, sondern vor allem auch der gesellschaftlichen Realität im städtischen Lebensalltag.

These 7

Globalisierung hat durch die technische Übertragungskette und durch einige wenige international agierende Medienkonzerne eine neue Dimension erhalten.

Die kulturellen ethnischen Identitäten sollen der Ware Musik aus Gründen der Umsatzsteigerung und Gewinnmaximierung ausgetrieben und durch eine globale Identität ersetzt werden.

Der Dissens, der zwischen Globalisierungstendenzen früher und heute besteht, hat andere Ursachen als den Vorgang der Globalisierung selbst. Musik als kommunikatives Medium ist immer gesellschaftlich verankert gewesen. Sie hat in konkreten Situationen des täglichen Lebens sowie in der jeweiligen Fest- und Repräsentationskultur nicht nur ihre funktionale Legitimation gehabt, sie ist auch aus den Bedürfnissen dieser gesellschaftlichen und situativen Gegebenheiten heraus entstanden. Begriffe wie Echtheit, Authentizität, Botschaft, künstlerische Aussage mögen zwar vage und angreifbar sein. Sie drücken aber auf ihre Weise unmissverständlich aus, dass die Produktion von Musik und ihre Darbietung an konkret gesellschaftsbezogene oder gesellschaftliche Verhältnisse gebunden war. Dieser funktionale und somit zugleich auch regionale Bezug von Musik droht durch die Produktions- und Distributionsstrategien einiger weniger weltweit tätigen Medienfirmen zumindest im Bereich der Popmusik unterlaufen zu werden. Aus dem allverfügbaren gesampelten musikalischen Material und den Ressourcen der Produktivkräfte musikerinteressierter junger Menschen werden Musikgruppen und musikalische Stile nach empirisch erhobenen Daten der Marktforschung, nach modischen Trends und nach hitverdächtigen musikalischen Merkmalen am Reißbrett geklont. Boy- und Girlgroups verdanken derartigen 'Trial and Error'-Produktionsmechanismen ihre meist nur kurzfristige Existenz ebenso wie etliche der vielen neuen Stars mit meist nur geringem Halbwertszeitwert. Was sich hinter den Kulissen abspielt, bleibt zwar möglichst im Verborgenen; ein Schlaglicht vermittelt aber z.B. seit

geraumer Zeit die alljährlich stattfindende deutsche Vorentscheidung zum Grand Prix d'Eurovision. Einen der wenigen substantiellen Insiderberichte verdanken wir dem Musikwissenschaftler und Musikproduzenten Kai Thomsen (1998). Er hat konkrete Beispiele der Funktionalisierung von populärer Musik nach ausschließlich marketing-strategischen Überlegungen gegeben. Dennoch ist, so sein Resümee, auch die ausgefeilteste marktorientierte Planung kein wirklicher Garant für Erfolg. Im Gegenteil, das große Comeback von MODERN TALKING im Jahr 1998 (innerhalb von Jahresfrist zehn Millionen verkaufte CDs in 40 Ländern) war ebenso wenig voraussehbar wie der laut WOM-JOURNAL (Nr. 199, März 2001, S. 11) nunmehr unaufhaltsame Erfolg der Tirolerin Zabine, die sich auf ihrer neuen CD *Transalpin* grenzüberschreitend durch "Ethno, Pop und House jodelt".

Die Nicht-Prognostizierbarkeit scheint mir ein Beleg dafür zu sein, dass vom sozialen Ort abgekoppelte, hochgradig standardisierte und global verbreitete Musik nur dann zum Hit werden kann, wenn von den Hörern selbst ein Bezug zur eigenen, lokal geprägten Lebenswelt mit ihren Alltagskontexten und Wunschvorstellungen hergestellt wird. Für die Bezugnahme gibt es mehrere Ansatzpunkte. Sie sind von Vladimir Karbusicky (1986, S. 64ff) in einem 'Fünf-Schichtenmodell kultureller Erscheinungen' zusammengefasst worden.

Schicht 1

stellt die biologische Basis dar. Physiologische Gegebenheiten und die Arbeitsweise des Gehörs fungieren als Grundlage einer jeden musikbezogenen Aktivität.

Schicht 2

umfasst die elementar-anthropologischen Formen musikalischer Betätigung und ist wie Schicht 1 als vornehmlich a-historisch zu bezeichnen. Strukturierungsprozesse von Verhaltensabläufen zur Sicherung des Lebens stehen im Vordergrund. Den akustischen Äußerungen werden hier auf der Basis allgemeinverständlicher und kulturübergreifender Ausdrucksmodelle primär gesellschaftskonstituierende und gesellschaftserhaltende, gruppenbildende und identitätsstiftende Aufgaben zugewiesen.

Schicht 3

beinhaltet den Zeitstrom der Kulturleistungen in einer Gesellschaft, d.h. die Überführung des musiktauglichen Materials in musikalische Kulturformen. Diese verfestigen sich z.B. in Stil- und Gattungstraditionen, in Kompositionsregeln und Bewertungsnormen.

Schicht 4

ist sozial bedingt. Sie enthält die in einer Gesellschaft zu einer bestimmten historischen Zeit verbindlichen ökonomischen, technischen, institutionellen und topographisch-räumlichen Figurationen, die die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik beeinflussen.

Schicht 5

schließlich bildet die Klammer zur biologischen und anthropologischen Basis. Sie bezieht sich auf aktuelle Alltagsformen und hier vor allem auf die psychische Befindlichkeit von Individuen im Kontext von direkt stattfindenden musikalischen und musikbezogenen Handlungen.

Dieter Bohlen und Thomas Anders greifen mit ihren in einen aktuellen Techniksound gehüllten, ansonsten aber an volkstümlicher Musik und deutschem Schlager orientierten Produktionen überwiegend auf zwei in der anthropologischen Schicht verankerte und damit tendenziell kulturübergreifende musikalische Ausdrucksmodelle zurück, auf das Zärtlichkeits- und das Geborgenheitsmodell. Damit werden sie einem in verschiedenen Gesellschaftsschichten und Gesellschaften weitverbreiteten Wunsch nach Sicherheit im angstfreien Harmoniemilieu des alltagsästhetischen Trivialschemas (Schulze 1992) gerecht. Mit anderen Worten: Vor allem der Rekurs auf die biologisch-anthropologische Schicht musikalischer Kommunikation trägt ein großes globales Erfolgspotential in sich, ganz besonders dann, wenn – wie im Fall von MODERN TALKING – die Ankoppelung an die Erfordernisse der aktuellen Alltagsform gelingt.

These 8

Durch persönliche Aneignung und Umformung wird auch standardisierte und global verbreitete, heimatlose Popmusik immer wieder in den Prozess lokaler, regionaler und ethnischer Identitätsbildung einbezogen.

Musikhören bedeutet weit weniger passiver Konsum als aktive Aneignung. Jedes Individuum hat sich im Verlauf seines bisherigen Lebens ein allgemeines und ein musikbezogenes Erfahrungsinventar geschaffen. Persönliche und gesellschaftliche Faktoren wirken diesbezüglich in einem komplexen Wechselspiel zusammen (Rösing 2000). Musikbezogene Entwicklung und Sozialisierung führen über vielfältige Lernprozesse zu einem Musikkonzept, in dem kulturelle Traditionen und persönliche Vorlieben sowie Abneigungen zu einer Art Wahrnehmungsmatrix verdichtet sind. Das jeweilige Musikkonzept fungiert als Verstehens- und Bewertungsraster für alle aktuell erklingende Musik. Wie Christopher A. Waterman am Beispiel Nigeria beobachtet hat, trifft das schon für Sechsjährige zu: Sie haben sehr dezidiert Popmusik der Yoruba und importierte Musik wie Reggae und Country-Music, Themen von Indianerfilmen und Werbejingles aus Funk und Fernsehen zu einem jeweils eigenen Musikkonzept verschmolzen (Waterman 1990). Musikkonzepte bewirken, dass globale Popmusik – also etwa Songs von Madonna oder Michael Jackson – in verschiedenen Kulturräumen und bei Angehörigen verschiedener sozialer Gruppen unterschiedlich verstanden und mit unterschiedlicher Bedeutung belegt werden. Vor allem Musiker verfügen über sehr ausgeprägte Musikkonzepte. Aktive Aneignung und kreative Umformung gehen hier Hand in Hand. *Big Sounds from Small Peoples* – so der Titel der nach wie vor wegweisenden Studie von Roger Wallis und Krister Malm (1984) – sind eine konsequente Folge. Tschechischer Rock, italienischer 'Rappamuffin', australischer Aboriginal-Rock, Maori Soul und HipHop etwa sollten mithin, wie das Tony Mitchell (1996) detailliert dargelegt hat, verstanden werden als fruchtbare Synthese von lokalen Musikpraktiken mit globalen Strömungen.

Neue Hybridformen populärer Musik lassen sich rund um die Welt überall dort konstatieren, wo neue Wirtschaftsstrukturen und tech-

nische Medien die konkreten Lebensbedingungen von Gesellschaften durchdringen. Die Sorge, dass auf diese Weise ethnische Besonderheiten und kulturelle Traditionen verloren gehen, ist mehr als berechtigt. Die Sorge allerdings, dass es in absehbarer Zeit nur noch eine heimatlose globale Popkultur ohne lokale, regionale und nationale Facetten geben wird, scheint mir übertrieben zu sein. Gruppenbildung durch Distinktion und Identifikation gerade im Bereich kultureller Symbole ist eine anthropologische Konstante menschlichen Verhaltens. Sie wird auch durch ein immer dichter gewobenes Netz medialer Verbreitung von Inhalten nicht außer Kraft gesetzt. Allerdings ist eine verstärkte Gatekeeper- und Trendsetter-Funktion bei der öffentlichen Meinungsbildung durch die technischen Medien nicht in Abrede zu stellen. Das belegt der erstmals in den 1940er Jahren von Paul F. Lazarsfeld beschriebene 'Bandwagon-Effekt' ebenso wie die von Maxwell McCombes und Donald Shaw 1972 bündig formulierte Agenda-Setting-Theorie (dazu Dearing u. Rogers 1996). Dieser Theorie zufolge bestimmen die Medien mit der Auswahl der behandelten Themen, Videoclips, Musiktitel zwar, was in den Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizont der Rezipienten gerückt wird, aber keineswegs, wie es bewertet wird. Damit erklärt sich, warum jede Popmusikproduktion selbst bei hervorragender Präsenz in den Medien nach wie vor ein Wagnis mit ungewissem Ausgang bedeutet (Cohnen 1995, S. 56). Um dieses Wagnis so weit wie möglich zu minimieren, gehören Publikumsumfragen und Einschaltquoten-Empirie zum festen Bestandteil im medialen Produktions- und Distributionskreislauf. Dass sich dennoch ein Lied wie *Anton aus Tirol* abseits dieser Überprüfungsstrategien aus der ländlichen Diskothekenszene in die Hitliste schieben können, macht einmal mehr deutlich: Die Aneignungsstrategien der Musikhörer auf der Grundlage ihrer Musikkonzepte und die Integration der Musik in einen konkreten Lebenswelt-Bezug sind letztlich immer noch stärker als der durchaus ernstzunehmende manipulative Druck der großen Unterhaltungskonzerne auf ihrem Weg zu einer heimatlosen, weltumspannenden populärmusikalischen Einheitskultur.

Ausblick.

Die Metapher von den 'heimatlosen Klängen' greift zu kurz. Musik, und allemal populäre Musik, ist ein weitgehend globales Medium. Bedeutung erhält sie im Prozess der Aneignung, und dieser spielt sich im soziokulturellen Umfeld lokaler, regionaler und nationaler Gegebenheiten ab. Zum Symbol für kulturelle Traditionen und Identitäten bestimmter ethnischer Gruppen werden musikalische Formen durch Invarianz im Verlauf der Geschichte. Eine auf derartigen Invarianzen aufbauende kulturelle Identitätsstiftung ist eine psychische Notwendigkeit. Sie ermöglicht die Ich-Verortung im Wir der Gruppe und schafft feste Werte, gleichsam als Bollwerk gegen alles Neue. Der aktuelle Identitätsdiskurs entspringt einer berechtigten Sorge um den Verlust der nahen Lebenswelt durch eine um sich greifende globale Diffusion oder gar Auflösung bisher bestehender kultureller Traditionen. Neue Technologien und Weltmarktzusammenhänge in einem bislang unbekanntem Ausmaß haben in der Tat zu einer nachhaltigen gesellschaftlichen und kulturellen Abstandsverringering geführt. Als paradigmatisch kann die zunehmende Multikulturalität in den urbanen Großräumen rund um die Welt gesehen werden. Hier entstehen durch komplexe Akkulturationsprozesse, durch Aneignung und kreative Umformung aus den musikalischen Versatzstücken verschiedenster musikkultureller Traditionen neue Musikformen, die in Zukunft, sofern sie sich denn als widerstandsfähig im dynamischen Lauf der Zeit erweisen, zu neuen klingenden Chiffren von kultureller Tradition und Heimat im Sinn einer regionalen Bezugnahme avancieren können. Wenig Chancen, längerfristig als kulturelle Kraft zu wirken, hat dagegen all die populäre Musik, die als globale Ware und ohne situativ-funktionale Anbindung an nahe Lebenswelten produziert wird. Da sie außer der Werbung für sich selbst kaum eine Botschaft enthält, erweist sie sich allenfalls als gewinnträchtig, nicht aber als gesellschaftlich notwendig. So gesehen bedarf die auf konkrete Lebenswelten abgestimmte und aus ihnen hervorgegangene Musik keiner wie auch immer getarteten zusätzlichen 'Pflege'. Sie wird sich – das zumindest ist meine Hoffnung und Prognose – letztlich immer wieder gegenüber jeder zur reinen Ware verkümmerten und globalisierten Popmusik behaupten können.

Als letztes noch ein Wort zur Wissenschaft. Ihre Aufgabe kann es nicht sein, lenkend in den dynamischen Prozess kultureller Veränderungen einzugreifen. Das hieße Macht dort ausüben zu wollen, wo einzig die musikalisch Handelnden, die Musiker und Konsumenten zu entscheiden haben. Wohl aber sollte es Aufgabe von Wissenschaft sein, aufklärend zu wirken und ein Bewusstsein zu schaffen für die Mechanismen, die die Ausprägungen von kultureller Identität im Spannungsfeld von regionalen und globalen Strömungen ermöglichen. Dazu gehört eine größtmögliche Offenheit gegenüber allen neuen popmusikalischen Stilen und Richtungen. Denn vor allem über die Beschreibung der aktuellen musikalischen und musikbezogenen Phänomene und weniger über deren Bewertung nach traditionellen musikimmanenten Kriterien und Qualitätsmaßstäben können jene Veränderungen beschrieben werden, die laut Kurt Blaukopf (1996, S. 273) so permanent wie ziellos im endlosen Strom der Geschichte sind.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1968): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Reinbek: Rowohlt.
- Amm, Gudrun (1998): Subversion oder Affirmation? Die Maske des Dialekts in der populären Musik der Pfalz. Mannheim: Mag. Arbeit im Fach Deutsche Philologie der Universität (überarbeitete Druckfassung 2002, Karben: CODA).
- Anderson-Sutton, R. (1991): Traditions of gamelan music in Java. Musical pluralism and regional identity. Cambridge: University Press.
- Barth, Frederik (1969): Introduction. In: ders., Ethnic groups and boundaries. The social organisation of culture difference (S. 9-38). Bergen: Universitetsforlag / Boston: Little, Brown u. Co.
- Baxmann, Inge (2000): Mythos: Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München: Fink.
- Berlioz, Hector (1912): Literarische Werke Bd. 8. Abendunterhaltungen im Orchester. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Blas-Vega, José u. Manuel Rios-Ruiz (1988): Diccionario encyclopedico ilustrado del flamenco. Madrid: Cin terco.
- Blaukopf, Kurt (1996): Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cohen, Sara (1994): Identity, place and the 'Liverpool Sound'. In: Stokes, Martin (Hg.), Ethnicity, identity and music (S. 117-134). Oxford, Providence: Berg.
- Conen, Michael (1995): Tonträgermarketing. Marktdynamik und Anpassungsmanagement. Wiesbaden: DUV.
- Dearing, James W. u. Everett M. Rogers (1996): Agenda Setting. Thousand Oaks: Sage.
- Dobberstein, Marcel (2000): Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Berlin: Dietrich Reimer.
- Födermayr, Franz (1998): Universalien der Musik. In: Bruhn, Herbert u. Helmut Rösing (Hg.), Musikwissenschaft. Ein Grundkurs (S. 91-103). Reinbek: Rowohlt.
- Frith, Simon (1998): Performing rites. Evaluating popular music. Oxford: Oxford University Press.
- Gonzales-Climent, Anselmo (1989): Flamencologia. Toros, cante y baile. Madrid-Cordoba: Ayuntamiento (2. Aufl.).
- Hanslick, Eduard (1854): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Breitkopf u. Härtel.
- Hobsbawm, Eric (1994): Inventing traditions. In: Hobsbawm, E. u. T. Ranger (Hg.), The invention of tradition (S. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jost, Ekkehard (1989): Sozialgeschichte des Jazz. Hofheim: Wolke (2. Aufl.).
- Karbusicky, Vladimir (1986): Gegenwartsprobleme der Musiksoziologie. In: ACTA MUSICOLOGICA 58, S. 35-91.
- Knepler, Georg (1982): Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Leipzig: Reclam (2. Aufl.).
- Larkey, Edward (1993): Pungent Sounds. Constructing identity with popular music in Austria. New York: Peter Lang.
- Mahler, Julia (1999): "Doing Gender" und Marimbamusik in Quezaltenago, Guatemala. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- McLuhan, Marshall u. Bruce R. Powers (1995): The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert. Paderborn: Junfermann.
- Merriam, Alan P. (1964): Anthropology of music. Evanston: North Western University Press.
- Mitchell, Tony (1996): Popular music and local identity. Rock, pop and rap in Europe and Oceania. London: Leicester University Press.
- Oerter, Rolf u. Leo Montada (1982): Entwicklungspsychologie. Ein Lehrbuch. München: Urban u. Schwarzenberg.
- Rapp, Joachim (1997): National-religiöse Identität versus lokale Identitäten auf Sri Lanka. Hamburg: Magisterarbeit des Ethnologischen Instituts der Universität.
- Riggenbach, Paul (2000): Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft. Eine Untersuchung zwischen Empirie und Theorie. Marburg: Tectum.
- Rösing, Helmut (2000): Musikalische Sozialisation. In: Helms, S., R. Scheider u. R. Weber (Hg.), Kompendium der Musikpädagogik. Kassel: Bosse (2. Aufl.).
- Sachs, Kurt (1968): Die Musik der alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Berlin: Akademie-Verlag (amerikanisches Original: New York 1943).
- Savigliano, Marta E. (1995): Tango and the political economy of passion. Boulder: Westview Press.
- Schedtler, Susanne (1999): "Das Eigene in der Fremde". Einwanderer-Musikkulturen in Hamburg. Münster: LIT.
- Schmidt, Axel (1999): Sound and vision go MTV. Die Geschichte des Musiksenders bis heute. In: Neumann-Braun, Klaus (Hg.), VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen (S. 93-131). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schulze, Gerhard (1992): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus.
- Steinert, Heinz (1997): Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden. In: BEITRÄGE ZUR POPULARMUSIKFORSCHUNG 19/20, S. 152-171.
- Stokes, Martin (Hg.) (1994): Ethnicity, identity and music. The musical construction of place. Oxford, Providence: Berg.
- Thomsen, Kai (1998): Präferenzbildung in der Popmusik aus musikindustrieller Sicht. In: BEITRÄGE ZUR POPULARMUSIKFORSCHUNG 23, S. 49-67.
- Viehoff, Reinhold u. Rien T. Segers (1999): Einleitung. In: dies. (Hg.), Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion (S. 9-49). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Wallis, Roger u. Krister Malm (1984): Big sounds from small peoples. London: Konstable.
- Waterman, Christopher A. (1990): The junior Fuji stars of Agbowo. Popular music and Yoruba children. In: Wilson, F.R. u. F.L. Roehmann (Hg.), Music and child development (S. 79-87). St. Louis, MO: MMB Music.
- Wiora, Walter (1961): Die vier Weltalter der Musik. Stuttgart: Kohlhammer.

Abstract

Considering the cultural identity and the fostering of the local musical landscapes, the metaphor "homeless sounds" tackles the problem only partially. Music, especially popular music, is often regarded as a global phenomenon. However, since the meaning of music is mainly constructed during the process of its perception, the music comprehension is to a high extend influenced by its social/cultural context as well as by different local, regional, (ethnic) and national traditions which might prove remarkably invariant. Thus if the discourse on cultural identity is concerned with the decrease of the cultural diversity due to globalisation, the observations show that new technologies and the world wide trade do not necessarily induce a loss of the variety of cultural expressions. On the contrary: Dynamic processes of adoption and transformation of musical elements, belonging to different cultures, also nurture the growth of new musical styles, frequently serving as codes of new cultural identities. Hence the globalisation of music in a negative sense is rather a result of the commercial distribution of the popular main stream music, which is in itself bereaved of any situational and functional ties to a specific cultural background. My hope and plead is that in the future those kinds of music may become popular that are firmly embedded into their local traditions and situational contexts.